

Article

« Les vides de la narration et les richesses du vide »

Robert Ricatte

Études littéraires, vol. 15, n° 3, 1982, p. 291-311.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/500582ar>

DOI: 10.7202/500582ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

LES VIDES DU RÉCIT ET LES RICHESSES DU VIDE¹

robert ricatte

On a pu dire de l'ellipse que c'est une « figure sans laquelle le système du langage serait impraticable² », car sans elle la parole encombrée ne pourrait progresser. Il en va de même du récit : il n'existe qu'à condition de ne pas tout raconter de tous ceux qu'il engage. Giono s'est vu imaginativement, au début de *Noé*, submergé, paralysé par l'exigence totalitaire de personnages omis ou réduits à l'état de comparses dans *Un roi sans divertissement*.

Mais ces sacrifices, après tout spontanés, que les plus minutieux des romanciers consentent presque sans y penser, se distinguent des coupes délibérées que j'appelle vides du récit. On le sent, on le dit, mais justifier cette différence de nature sans recourir à une douteuse psychologie de l'auteur, est une tâche difficile. Il faudrait caractériser les articulations narratives dont l'absence provoque un dysfonctionnement que le lecteur ressent comme un manque.

Bien des auteurs recourent à ces occultations volontaires. J'aimerais situer par rapport à quelques-uns d'entre eux l'emploi que Giono en fait. Que l'œuvre de Giono soit un lieu d'observation privilégié, c'est à moi de le montrer par ce qui suit. Mais j'en note d'entrée de jeu un signe curieux : il a laissé des textes inachevés, et qu'il en ait publié certains tendrait à montrer qu'il ne voyait nullement dans leur lacune finale un obstacle pour le lecteur, mais bien peut-être, au contraire, un attrait. Quant aux récits achevés, ils nous offrent une première surprise : les vides de l'onomastique gionienne. Le protagoniste de *Fragments d'un paradis* tout comme le narrateur du *Moulin de Pologne* n'ont pas de nom. Dans *les Grands Chemins*, le « Je » qui nous parle met quelque malice à garder pour nous l'anonymat : « Vous avez un joli prénom », lui dit une aubergiste — prénom qu'elle a la chance de connaître, mais non point nous. L'autre personnage de ce roman, presque jusqu'aux dernières pages, c'est « l'artiste ». Dans *le Moulin de Pologne* également, le protecteur de Julie est désigné

par tous comme « M. Joseph », alors que cette alliance du terme « Monsieur » et du simple prénom est en France un usage populaire qui convient mal à des notables parlant d'un notable. Les surnoms abondent, et Giono s'amuse à les fabriquer sous nos yeux, tel ce Saint-Jérôme-de-Buis-les-Baronnies, dont la baroque dénomination est comme un cadre surchargé qui entourerait une identité inexistante. Ces mascarades ou ces blancs sont le fait d'un écrivain qui refuse de « faire », comme Balzac, « concurrence à l'état-civil » ; mais cette première forme de vide narratif a une conséquence complexe : le relief romanesque du personnage démuné de ce passeport réaliste passe au crédit d'une imagination en plein exercice, d'une illusion saisie dans ce qu'elle a, à la fois, d'intensément actif et de radicalement conditionnel.

Giono adore les errants : on ne s'étonne pas d'ignorer presque toujours d'où ils sortent et souvent où ils vont ; ces deux formes de lacune extra-diégétique ne sont pas sans effet, et en particulier les marginaux des nouvelles de Giono exercent sur notre imagination le pouvoir commun à tant de personnages des récits courts, du seul fait qu'ils ne font que passer un instant, avec toute leur misère, tels les deux vagabonds de *Solitude de la pitié*.

Le Bobi de *Que ma joie demeure* reste de bout en bout en scène, mais il surgit en pleine nuit auprès du laboureur Jourdan, et l'on ne saura pas grand-chose de ses débuts : acrobate sans doute, sans personne pour s'inquiéter s'il a froid ou faim ; et c'est tout. Ou plutôt ce serait tout si, juste avant d'être foudroyé, de sa mémoire que Giono a jusqu'ici refusé d'ouvrir devant nous, ne jaillissait un seul et lointain souvenir : celui du Théâtre astronomique où Fabre, le vieil histrion, envoyait Orion, son jeune fils, éclater dans les coulisses de l'univers. Cette unique, tardive et baroque réminiscence fait lever en nous le vaste regret d'un passé dont on nous a privés.

D'Angelo qui survient sans crier gare au début du *Hussard sur le toit*, les lecteurs ignoraient tout quand ces premiers chapitres furent publiés à part en 1947. Certes, maintenant, nous déchiffrons bribes par bribes à peu près ce qu'il est, jeune colonel piémontais, carbonaro en fuite et fils naturel de la duchesse Ezzia Pardi. Mais ni dans ce roman ni dans le reste du Cycle du *Hussard*, nous n'apprendrons qui est son

père. De même Stendhal, dans *la Chartreuse de Parme*, nous fait deviner que Fabrice n'est Del Dongo qu'en dépit du marquis, qui le hait; mais c'est hors texte, dans une note manuscrite de l'exemplaire Chaper, que le vrai père est nommé : « il passait même dans le temps pour fils de ce beau lieutenant Robert³ ». Et, naturellement, à la suite de Stendhal, Giono, en pensée, faisait naître son Angelo des amours d'Ezzia et d'un officier français qu'il avait même, dans ses projets primitifs, l'intention de prendre comme personnage d'un des futurs romans du Cycle (cf. IV, 1138). Mais il s'est bien gardé de le faire. Mieux, il a brouillé la piste par une plaisanterie anticléricale : Angelo se plaît à se traiter de « fils d'archevêque » (IV, 9 et *passim*); mais c'est une facétie traditionnelle qui s'emploie à propos des faveurs occultes qu'un enfant doit à un père haut placé. Ce stéréotype n'a, dans l'esprit d'Angelo, aucune valeur généalogique, mais il interfère quoi qu'on en ait, avec le souvenir, familier aux stendhaliens, du fils d'un brillant soldat de la Révolution, et ce souvenir, il le gomme, il l'occulte, de sorte que notre imagination fabrique, ou peu s'en faut, un enfant sans père; et d'ailleurs presque sans mère : Ezzia n'est, en fin de compte, qu'un séduisant fantôme dont toute la saga d'Angelo n'aura fait connaître qu'une lettre allusive et, tout à la fin du dernier récit, une silhouette crépusculaire.

Ce qu'on sait des origines d'Angelo est déjà fuyant, mais celles de M. Joseph ? La bonne société du *Moulin de Pologne* lui prête la plus contradictoire des personnalités : Jésuite de robe courte, bandit en cavale ou émissaire du pouvoir ? À force d'en trop dire, on n'en peut plus rien dire.

Première remarque donc : le vide narratif peut être le fruit du trop-plein en vertu d'une *neutralisation* des contradictoires. Seconde observation : cette rature d'une origine controversée s'opère dès que M. Joseph sauve l'héritière maudite des Coste, Julie, et l'épouse. On s'aperçoit alors que Giono octroie à ce type spécifique de personnage qu'est chez lui le Protecteur le don fréquent d'apparaître soudain. C'est le privilège des anges : quelque image qu'on se fasse d'un ange, ce qui le définit, c'est d'être là où il n'y avait rien, et, corrélativement, d'être sans passé, d'avoir derrière lui une énorme lacune.

Un vide terminal peut être plus dramatique que celui qui précède le récit. Dans *le Rideau cramoisi* de Barbey d'Aurevilly, le vicomte de Brassard a vu mourir d'un coup la fille de ses logeurs avec qui il faisait l'amour, il s'est enfui et, pour le sauver, son colonel l'a expédié au loin : « Et après ? » demande le narrateur — « Eh bien, voilà, il n'y a pas d'après⁴ ! » répond Brassard dont nous partageons la « curiosité exaspérée⁵ » à l'égard de ce jeune cadavre abandonné près de la chambre de ses parents. Chez Giono notre curiosité va surtout aux personnages « portés disparus ». Tandis qu'on veille le corps de M. Numance, sa femme, l'extraordinaire héroïne des *Âmes fortes*, s'enfuit. Lorsque, à la fin du *Moulin de Pologne*, Julie vieillie et pantelante constate le départ de son fils, elle sort et court comme une folle dans la nuit. Que sont-elles devenues ? Mortes probablement, mais l'euphémisme narratif qui substitue la fuite à une mort qui eût clos le récit, le laisse ouvert par cette « porte battante » dont parle André Breton et qui institue une manière d'au-delà du personnage.

Le cas d'Angelo à la fin du *Bonheur fou* est un peu semblable. La guerre est perdue, il rentre à Turin pour regagner la France où peut-être l'attend Pauline de Théus. Mais il a énergiquement réglé ses comptes avec ceux qui l'ont trahi, ce qui ne va pas sans danger : « Il s'aperçut qu'il était suivi d'ombres très habiles à se glisser d'arcade en arcade et à se rapprocher de lui. D'autres venaient à sa rencontre. "Ah ! se dit-il, la France est loin !" » (IV, 1107). Voilà un soupir discret qui met, pour ainsi dire, à la fin de tout un cycle romanesque, les plus pathétiques des points de suspension.

Mais la genèse de cet ensemble cyclique en vient même à contester cette mort probable ; car d'abord Giono prévoyait une descendance d'Angelo, comme en témoigne *Mort d'un personnage*, et, en dépit des modifications de son plan, il a en 1948 publié ce roman avant d'écrire et de faire paraître en 1957 *le Bonheur fou*, suite immédiate du *Hussard* où son héros quittait Pauline sans en avoir fait sa maîtresse. Giono se moquait trop ouvertement de la vraisemblance pour avoir voulu raccorder tant bien que mal à la donnée de 1951 celle de 1957 en prêtant à cette date une chance, même infime, de salut pour Angelo. Giono accepte l'ambiguïté des deux données, — survivance ou disparition prévisible du héros, — et cette *neutralisation* par les contradictoires que j'évoquais à

propos du passé de M. Joseph, et qui jouerait en faveur d'un avenir indécidable d'Angelo : il glisse hors des prises du récit, tout comme ces héros étrusques, comme un Romulus qu'on pouvait croire à volonté assassiné pour des raisons politiques ou enlevé au ciel par une nuit d'orage.

J'ai fait allusion à l'état d'inachèvement où Giono laisse certains de ses romans, inachèvement qui crée, *ipso facto*, un vide irréparable et qu'on peut croire accidentel. Je ne suis pas sûr qu'il le soit toujours. Giono a dicté, puis soigneusement revu et livré à l'impression ces *Fragments d'un paradis*, dont le titre postule l'état lacunaire et dont le dernier chapitre écrit et publié nous laisse sur notre faim. Cette histoire d'un voilier parti en exploration dans les mers australes, pour d'obscurcs raisons, reste en suspens ; car, à la dernière page, ce navire, *l'Indien*, se trouve quelque part en mer par un calme plat qui empêche de le gouverner. On ne peut que songer à la fin, qui n'en est pas une, des *Aventures d'Arthur Gordon Pym*, dont, visiblement, Giono s'est inspiré. L'œuvre de Poe est une œuvre close, grâce à un chapitre-épilogue, soi-disant rédigé par l'éditeur du journal de Pym, mais en fait ce journal s'arrête au moment où le canot de Pym file irrésistiblement vers une barrière menaçante de nuées où soudain apparaît un mystérieux géant blanc. Si Poe a refusé de raconter la mort probable de son héros, je tiens que ce n'est pas pour des raisons de vraisemblance, de toute façon outrageusement violées, mais parce que le mot même de « mort » *perdait son sens* au point où en est arrivé le personnage : l'univers blanc où il est entré, l'énorme silhouette blanche qui se dresse devant lui, c'est le Tout où il va se fondre, et le code prétendument réaliste choisi par Poe excluait qu'il prît en charge un tel dénouement qui est proprement *inénarrable*. Giono, lui, a beau avoir mollement ébauché sur ses carnets d'éventuelles suites burlesques ou fantastiques à ses *Fragments* (cf. III, 1544-47), ceux-ci lui suffisaient pour suggérer, par ce qu'il y raconte et par *leur inachèvement même*, ce qu'il entendait faire : un autre *Gordon Pym* et un *Anti-Gordon Pym*. On y trouve une exploitation similaire et contraire du vertige, signe chez Giono d'un abandon à un monde inhumain, que symbolisent aussi chez lui les monstres des abysses. Le suspens final des deux récits offre un parallélisme également significatif. Sous une pluie de cendre blanche ou d'eau

diluvienne, l'irrésistible courant chez Poe, l'encalminement chez Giono aboutissent à une négation de l'homme terrestre. Le texte des *Fragments* se termine ainsi :

Il n'est pas question ici de vie ou de mort, il est question de la chose la plus terrifiante à imaginer pour un homme : c'est d'être inanimé.

C'est pourquoi tous les hommes du navire s'empressent de se découvrir une âme. (III, 1015)

On a senti l'ironie : la seule voie de salut, c'est au contraire d'abolir son âme pour consentir au Paradis de l'*inanimé*. Même fusion souhaitable dans un Tout, mais qui chez Poe est tout Esprit et chez Giono toute matière. Celui-ci avait donc, sans les savoir d'abord, les *mêmes raisons* que l'Américain de s'arrêter sur de l'inachevé, sur un vide du récit, qui *seul* peut convenir à une indicible perte de soi, qu'elle soit panthéiste ou hylozoïste.

J'ai moins à dire, tant l'effet en est évident, de l'inachèvement insolemment déclaré, dont témoignent les récits en cours d'invention qui constituent la substance de Noé. Embryons d'intrigues suggérées par les paroles sans contexte qui tintent aux oreilles d'un romancier en vacances d'écriture ; voyageurs que les arrêts d'un tram dispersent en paraboles, et dont Giono prolonge un instant la trajectoire ; voire même figures déjà riches d'une personnalité ou d'un drame attachants, — tels Empereur Jules ou Saint-Jérôme-de-Buis-les-Baronnies, — mais dont l'aventure débouche sur un *suspense* définitif : le texte qui les a fait naître les abandonne, ces personnages, et leur inachèvement nous fait rêver de leur avenir perdu.

Cette nostalgie s'étend, dans d'autres romans, à des créatures prétendument réelles, mais apparues en clair-obscur. Que ne donnerait-on pas pour en savoir plus sur les comparses hoffmanniens et pathétiques de Jean le Bleu, cet Odripano caché derrière l'imaginaire tragédie de la mère qu'il s'invente ou ces deux musiciens, misérables et subtils, dissimulés, eux, derrière l'énigme de leurs surnoms, Décidément et Madame-la-Reine ? Ainsi soupirait Marcel Schwob relisant *l'Île au trésor* : « Deux ou trois touches [disait-il, ...] suffisent pour nous inspirer le regret ardent d'ignorer à jamais la vie de Captain Flint et de ses compagnons de fortune⁶ » ; et c'est pour les flibustiers lacunaires de Stevenson qu'il a inventé la belle expression de « silences du récit⁷ ».

On voudrait définir les conditions précises du prestige de tels personnages. Pour établir un rapport entre leur plein et leur vide, j'attendrais beaucoup d'une analyse structurale et sémiologique, qui devrait étudier la distribution de leurs apparitions et de leurs éclipses dans le contexte total du roman ; la situation, sur leur trajectoire virtuelle, de la portion d'arc effectivement tracée par le récit ; et enfin les types et qualités des sèmes et des fonctions par quoi ils se définissent et qui seraient susceptibles de les prolonger imaginativement dans l'espace narratif.

Je m'avoue incapable de remplir sur-le-champ un tel programme. Tout au plus puis-je remarquer quelques propriétés du dispositif intradiégétique propre à Giono.

Les unes se rattacheraient à la disposition de l'information narrative. Elles se ramènent non tant à une absence qu'à un retard de celle-ci. À cet égard peut-être l'analyse du tissu narratif est-elle inséparable de celle du tissu stylistique, voire du tissu typographique. Les blancs narratifs sont parfois d'abord des blancs tout courts qui, dans *Colline* par exemple, imposent au récit un rythme strophique et impliquent une rupture et une relance, — relance qui se fait sur le nom d'un autre actant, sur le geste qu'il fait, sur un présent narratif, signal d'un nouveau départ. Souvent dans les nouvelles de *Solitude de la pitié* on peut observer que « le langage est [...] découpé en tronçons d'une brièveté agressivement cassante⁸ », créant ainsi des vides interstitiels de l'écriture. Il arrive que la cassure sémantique soit assurée par un *husteron proteron* de la sensation, où l'effet surgit avant la cause. Ailleurs il s'agit de traits hétérogènes rassemblés en un groupement kaléidoscopique ; c'est le cas de la bataille de la Marne vue par Clémence dans *le Grand Troupeau* : on a dans ce passage « une narration brisée jusqu'à frôler l'incohérence⁹ », et plus généralement, dans le livre, d'incessants « hiatus que doit combler le lecteur¹⁰ ». Si l'on considère dans *Regain* la disposition des épisodes, on voit qu'elle joue sur des chevauchements qui nous obligent à passer d'un actant à l'autre, au prix d'un système d'avances et de retards, qui font finir ou commencer presque chaque chapitre sur une énigme. A-t-on affaire à de véritables blancs narratifs ? Des blancs définitifs, non pas, — car les choses se remettent en place, les causes et les effets s'ordonnent, — mais ce qui compte, c'est

moins une continuité globalement obtenue qu'une discontinuité au coup par coup : elle fait trébucher notre attente dans des creux minuscules ; mais leur effet le plus remarquable est de créer des *incipit* à répétition, qui forcent le récit à *repartir à vide*.

Ailleurs la narration suit un rythme moins brisé sans que l'information soit moins lente à venir. Très souvent une action secondaire prend toutes les apparences d'une intrigue policière : l'affaire obscure de chantage et de détournement de mineure où se trouve compromis, dans *les Grands Chemins*, le patron du Narrateur, l'histoire d'Alexandre et de sa nonne dans *l'Iris de Suse* se présentent d'abord comme des crises de la lecture, et celle-ci ne se rétablit que par de successifs retours à cette portion de l'histoire et par l'établissement progressif d'une sorte de *gué narratif*. Un tel vide latéral, peu à peu comblé, sert à autre chose qu'à nous tenir en haleine : il mesure le temps qui passe par rapport à l'action essentielle, apparemment immobile, et il lui sert de contrepoint.

Des coupures peuvent même interrompre le fil central du récit : le narrateur laisse s'écouler entre deux épisodes un intervalle qui nous échappe. Serait-ce qu'il n'aurait rien à en dire ? C'est parfois le contraire. Genette a étudié chez Proust l'existence de ces « ellipses », surprenantes dans un discours aussi abondant et serré, et il constate par exemple que toute une saison s'écoule entre les deux premiers chapitres de *Guermites* 2 : or c'est l'été qui suit la mort de la grand-mère, une mort si pleine d'importance pour Marcel qu'on s'étonne que celui-ci ne dise rien de ce qui la suit : « C'est peut-être là le silence le plus opaque de toute la *Recherche* ¹¹ ». Il en va de même, pour *Un roi sans divertissement*, de l'année d'absence qui sépare l'exécution de M.V. par Langlois et le retour de celui-ci au village : pourquoi revenir s'installer sur les lieux d'un drame qui devrait maintenant lui être étranger ? C'est en fait durant cette absence que Langlois reprend à son compte le mal profond qui a mené M.V. au crime. Il arrive donc que tout le sens d'un livre s'articule sur une de ces périodes blanches où, semble-t-il, rien ne se passe.

L'auteur confie parfois un acte précis et lourd de conséquences à l'un de ces intervalles, pris au besoin dans un minutage précis ; quand la Gina se livre à Ranuce-Ernest,

Stendhal note seulement : « il osa reparaître [...] à dix heures moins trois minutes. À dix heures et demie, la duchesse montait en voiture et partait pour Bologne¹² ».

Passer de l'absence à la rapidité de l'information, quand il s'agit d'un temps fort, c'est encore créer une césure narrative : Genette, dans *Figures II*, signale la brièveté allusive avec laquelle Stendhal note l'entente physique entre Clélia et Fabrice, la mort de celui-ci et, dans *le Rouge et le noir*, celle de Julien Sorel¹³. Giono pousse peut-être plus loin, dans *Deux Cavaliers de l'orage*, cette occultation des temps forts. Son sujet, c'était essentiellement le crime de Marceau qui en vient à tuer sauvagement son frère, et qui bientôt meurt à son tour. Ce sont des lutteurs, on suit leurs assauts fraternels jusqu'au dernier où Mon Cadet vient à bout de son aîné ; on les quitte vivants ; quand s'ouvre ensuite le chapitre final, tout est consommé : on a retrouvé le cadavre déchiqueté de l'un et celui, intact, de l'autre. Il n'est même pas question de raconter rétrospectivement ces morts, on les constate. Ce double silence du récit est d'autant plus surprenant que si Giono s'est assez vite résolu à ne pas mettre en scène le meurtre de Mon Cadet, on a dans ses papiers deux admirables esquisses de la mystérieuse agonie de Marceau. Il a donc délibérément choisi de *sortir* du récit ces deux morts, ce qui nous oblige, et c'est essentiel, à les penser *conjointement* et à y voir le contraire d'un spectacle, je veux dire un objet lancinant d'interrogation¹⁴.

L'option prise par le romancier aboutit à faire de son dernier chapitre un épilogue, détaché de ce qui précède par une lacune sensible à la lecture. Giono aime assez cette structure épilogique. *Le Moulin de Pologne* semble devoir s'achever sur le salut des Coste : la famille vieillit en paix. Quatre ou cinq ans ont passé ; Julie survient brusquement chez le narrateur : Léonce, son fils, a quitté le domicile conjugal ; elle se fait conduire au relais où Léonce s'est peut-être rendu ; il en est déjà parti avec « une femme qui avait mauvais genre, une gourgandine sûrement » (V, 753).

L'essentiel, ici, est de situer cet épilogue par rapport au reste du livre. Proust a célébré l'ellipse qui sépare chez Flaubert le récit du Deux Décembre et le double épilogue que constituent, seize ans plus tard, les deux visites de Mme

Arnoux et de Deslauriers à Frédéric Moreau, — une ellipse qui lui fait dire que « la chose la plus belle de *l'Éducation sentimentale*, ce n'est pas une phrase, mais un blanc¹⁵ ». L'extraordinaire beauté de ce silence flaubertien n'est pas en cause ; mais, aussi bien, celui de Giono a une fonction différente. Chez Flaubert, par delà les voyages et les amours éphémères, Frédéric se retrouve devant Mme Arnoux dans la même attitude de ferveur et de retrait. Au contraire Léonce s'est métamorphosé de mari fidèle et sensible en un vulgaire débauché.

Et là encore l'étrange est que Giono avait prémédité de montrer les étapes de cette métamorphose : à travers les brouillons de trois chapitres, il avait présenté cette femme douteuse de la bourgeoisie provinciale, qui est pour Léonce « le démon¹⁶ ». Au lieu de cela, une « gourgandine » inconnue et un bref chapitre en surplomb, qui nous apprend, sans nous en rien montrer, la dégradation du « dernier des Coste ».

Ce parti-pris de rapidité foudroyante et cet usage d'un épilogue à transformations, on se tromperait en les attribuant au désir de créer un effet de surprise. Il s'agit même de bien autre chose aussi que d'une simple mutation psychologique : c'est la *signification* du roman qui bascule d'un coup. À voir tant de morts inattendues frapper la même famille, on se croyait dans une tragédie du Destin ; mais Léonce, au lieu d'être tué par un coup du sort, se jette de lui-même à sa ruine, et abdique plus que sa vie : sa *valeur*. Et cela nous amène à relire tout ce livre pour y déceler maintenant le goût de la Perte au lieu de la malédiction des Dieux. Ce retournement, il fallait qu'il s'opérât d'un coup, d'où cette structure épilogique ; son emploi dans ce cas exemplaire manifeste que le vide narratif concerne souvent ici moins l'art du récit que la révélation, en creux, du sens de l'œuvre.

La puissance d'envoûtement chez Giono, naît, en tout cas bien souvent d'un usage intensif de structures elliptiques du roman. Il en allait de même chez Barbey d'Aurevilly ; il faisait très justement dire à l'un de ses personnages, à propos du « dessous des cartes » dont il est question dans le titre de sa nouvelle : « À moitié montré il fait plus d'impression que si l'on avait retourné toutes les cartes¹⁷ ».

J'ai jusqu'ici laissé de côté les problèmes de focalisation : ils ne sont pas non plus étrangers aux bénéfices du vide. Un narrateur peut priver de toute sa substance le personnage dont il parle. Fabre taille ses arbres, il lâche son travail, il dit en passant à une bergère qu'il va se noyer ; Babeau hausse les épaules ; le soir vient, elle descend, elle trouve le cadavre de Fabre qui flotte dans le bassin. Nous ne saurons jamais pourquoi Fabre a décidé de se tuer, car c'est l'incrédule témoin du drame qui nous le raconte : ce témoin dresse entre le personnage et le lecteur l'écran d'un narrateur opaque ; de sorte que le sujet du récit c'est le vide même qu'y creuse un héros parfaitement invisible¹⁸.

En dehors de ce cas extrême, le protagoniste existe, et même intensément, mais sans qu'on nous le laisse voir du dedans : aucun démontage par l'auteur, aucun discours intérieur du personnage. On a deviné que je songe au Langlois de *Un roi*. Autour de lui, une manière d'amphithéâtre qui en fait la cible de regards échelonnés. Mais tous ces témoins se tiennent, selon le mot de Mme Tim « à distance respectueuse » (III, 575) et nous n'avons aucune entrée privée dans sa conscience. Un tel *blanc* au centre du tableau permet de donner son sens à une formule que Giono aimait et qu'on lit par exemple dans la *Préface* aux « Chroniques romanesques » : « exprimer quoi que ce soit se fait de deux façons : en décrivant l'objet, c'est le positif, ou bien en décrivant tout, sauf l'objet, et il apparaît dans ce qui manque, c'est le négatif » (III, 1278).

Très significative est la façon dont sont traités les deux événements majeurs de la « chronique », ces deux détonations qui signalent la mort de M.V. et celle de Langlois. Pourquoi celui-ci, au lieu de livrer à la justice le massacreur de bêtes et de gens, l'exécute-t-il lui-même d'un coup de pistolet ? Peut-être aurait-on pu en deviner quelque chose par la courte conversation entre le criminel et le justicier, mais elle a lieu à huis-clos et de l'épisode nous ne saisissons que quelques gestes inexpliqués comme dans le plus *behaviouriste* de ces romans américains, — ceux de Steinbeck ou de Caldwell, — si fort à la mode quand Giono a écrit *Un roi*. De même l'acte final du héros est camouflé — un soir, croit-on, il sort pour fumer — et réduit à un énorme effet physique : le soleil nocturne en quoi il se transforme quand explose la dynamite de son cigare.

Le récit revient sur lui-même, par ce retour circulaire d'une détonation à l'autre ; et cette fermeture sur le secret de M.V. et de Langlois semble mimée par le circuit de la lecture, qui nous fait entrer dans le livre par son titre énigmatique, *Un roi sans divertissement*, et en sortir par le même texte, cette fois complété, donné comme une citation, mais sans contexte ni référence et qui ajoute à nos propres questions celle que l'auteur nous pose : « Qui a dit : *Un roi sans divertissement est un homme plein de misères ?* » (III, 606). À nous de répondre : Pascal, si nous avons assez de culture. Mais on voit le rôle déceptif que Giono fait jouer à l'intertextualité. On a donc là un roman *involutif*, dont la structure symbolise la fermeture, le verrouillage, — le vide étant pour nous celui d'une conscience où l'on ne nous laisse pas pénétrer.

Ce *behaviourisme* à la française peut d'ailleurs se combiner avec une intériorisation au moins apparente. La répartition de ces focalisations internes et externes peut donner un roman mi-parti, par exemple un roman à deux personnages dont l'un affecte de tout nous dire de ce qu'il fait et de ce qu'il sent, et dont l'autre, que le premier observe du dehors, se replie sur son silence ou sur l'insignifiance d'avares paroles : on a reconnu le Narrateur et l'Artiste des *Grands Chemins*.

Une telle dichotomie est bien plus étrange dans *le Bonheur fou*, car durant toute une partie du récit elle dessine une paradoxale frontière dans la vie intérieure du protagoniste.

Certes, Stendhal, qui a suivi et qui suivra pas à pas les pensées de Julien Sorel, s'en éloigne tout à coup, lorsque le marquis lui a communiqué la lettre de dénonciation de Mme de Rênal, mais cette distance narrative ne règne que sur une demi-page, le temps de nous montrer du dehors Julien partant pour Verrières, y achetant deux pistolets, entrant à la messe et tirant sur sa maîtresse. Après quoi, dans la prison, de nouveau, Julien est vu du dedans. Ce moment de vide narratif tire sa valeur et sa fonction de sa brièveté même.

Il n'en va pas de même du *Bonheur fou*. Angelo a failli, au début, être victime d'une machination de la police dont il apprend, au mitan du récit, que les inspireurs sont en fait ses amis politiques, désireux de faire de lui un profitable martyr de la cause révolutionnaire, et aidés en cela par les

conseils de Giuseppe, le propre frère de lait d'Angelo. Celui-ci, après cette révélation, s'en va participer à la guerre austro-piémontaise et, après la défaite de Custoza, il revient à Turin et y tue Giuseppe en duel. Or, pendant toute cette seconde moitié du roman, nous accompagnons Angelo *de l'intérieur*, partageant ses craintes, ses indignations, ses rêveries, bref tout, sauf *l'essentiel*, si l'on tient pour essentielle sa décision de tuer son traître frère. Entre l'instant où il a appris les dessous de l'affaire de Castelletto ainsi que la part qu'y a prise Giuseppe, et l'instant où il part le chercher chez les Ansaldo, deux épées de combat sous le bras, le nom de Giuseppe ne figure même pas dans le courant de ses pensées tel que Giono nous les livre. Cette réticence capitale dessine au-dessus de ce courant une singulière structure en arche.

Je ne songe, présentement, qu'à un seul autre texte qui, dans le plein des pensées d'un personnage, fidèlement suivies de moment en moment, instaure un vide aussi systématique et aussi sélectif, c'est *Armance*, où il n'est jamais question du secret d'Octave, son impuissance¹⁹. La censure narrative fonctionne de façon sensiblement identique, mais ses résultats sont à la fois dissemblables et apparentés d'un livre à l'autre. Le silence obstiné de Stendhal ne répond pas tellement à un tabou sexuel des usages littéraires. La « peinture *par du noir et du blanc* »²⁰ à laquelle il se restreint lui a surtout donné l'occasion de montrer Octave, comme les héros stendhaliens à venir, occupé à un perpétuel contentieux intérieur avec le monde qu'il hait et avec la femme qu'il s'est juré de ne pas aimer, qu'il en vient à aimer passionnément et dont il doute sans cesse qu'elle l'aime véritablement. Mais tous ces débats sont frappés *par en dessous* de l'hypothèque de sa secrète impuissance et ce roman nous donne le passionnant plaisir d'observer dans une conscience les continuels remuements de surface qui font à *eux seuls* mesurer l'abîme implicite sur lequel ils se jouent, un peu comme les vagues de Courbet : en ne nous laissant voir que leur brillante agitation, elles donnent à sentir le vide sur lequel elles se produisent.

Or il en va de même du *Bonheur fou* : grâce à un *effet de surface* qui est seul à apparaître, nous percevons qu'il implique une *profondeur*. Mais laquelle ? Non pas celle d'une réalité psychologique : ni un indicible secret, ni, dans le cas présent, le ténébreux ressentiment d'une affection trahie. Prenons

garde aux préparatifs liturgiques du duel. Sans qu'il ait rien dit de son projet à la femme et à la mère de son adversaire, Angelo trouve préparés, par l'une son habit de cérémonie, et par l'autre les deux sabres de l'assaut. La beauté géniale des attaques de Giuseppe est, au cours du combat, saluée par Angelo avec la solennité des rites de la tauromachie, ou, si l'on veut, de ceux du taurobole. Dans son carnet, Giono songeait à lui faire dire, s'adressant imaginativement à son frère : « Je ne te tue pas, je te nettoie » (IV, 1490). On se trouve devant un sacrifice lustral, expiatoire. Le thème politique du machiavélisme produit dans le roman le même effet qu'une transgression religieuse ; rien d'étonnant : dans certaines conditions d'intensité, une idéologie peut être vécue au niveau d'un mythe intérieur. Giono a occulté sous des pensées de surface le dessein profond de son héros, et la profondeur impliquée par cette occultation est proprement celle du sacré.

Je me suis jusqu'ici occupé en apparence uniquement des vides du signifiant narratif, mais comment ne pas constater que ce vide du signifiant peut avoir rapport avec la profondeur du signifié ? On m'objectera que la profondeur n'est pas le vide. Reste donc à montrer que les vides du signifiant servent souvent chez Giono à désigner la vacuité comme objet du récit.

Ce vide-objet, c'est par exemple la coupure que laisse entre les êtres la non-communication. Le vagabond de *En plus du pain*, un conte de *l'Eau vive*, est seul sur une place déserte ; un bourgeois inconnu est sorti ; il a simplement crié « Anaïs ! » et il est reparti sans qu'on sache s'il s'adressait à sa femme ou à sa servante, et le trimardeur se borne à dire à son tour : « Anaïs ! », sans qu'on sache rien de plus, le récit et son sujet propre ç'aura été ce vide d'un prénom d'inconnue, le seul objet, tout négatif, dont le personnage puisse un instant s'emparer.

Une histoire d'amour, qui est un des *Récits de la demi-brigade*, fait grand effet en ce qu'elle combine étroitement les apories d'une affaire de police et ce sujet de l'échange impossible. Martial enquête sur des massacres de fermiers, triplement énigmatiques en ce qu'on ne leur vole rien, en ce qu'à chaque crime l'officier de gendarmerie reçoit une lettre injurieuse et anonyme et, enfin, en ce que la bande de légitimistes-brigands qui infestait la région a été décimée

jusqu'au dernier. Tout s'éclaire quand on cerne dans son château l'héritière du dernier de ces *desperados* : chacun de ses forfaits était une singulière déclaration d'amour à Martial, qui ne voudra rien connaître de cette femme lorsqu'il l'aura abattue, pas même son visage voilé, respectant ainsi le code négatif de la communication. Dans les textes que je viens de citer, dans le dernier surtout, les vides du récit sont au service de cette forme du vide que Giono a donnée pour objet au récit et que constitue un message perdu.

Barbey d'Aurevilly et Julien Gracq ont atteint, chacun à sa manière, cette parfaite béance en contant la brève rencontre d'un homme avec une femme qui lui restera étrangement étrangère. L'impérieuse initiative que prennent l'Alberte du *Rideau cramoisi* ou la femme-servante du *Roi Cophetua* s'accomplit dans un silence qui dure toute la nuit ou toutes les nuits où elles se donnent ; lorsque le narrateur les quitte, par une fuite tragique ou par un départ sans adieu, elles n'auront livré que leur corps sans un mot, sans un geste qui les fasse connaître. Elles installent par là dans la mémoire du lecteur une obsédante présence du vide.

Ces deux nouvelles sont admirables, mais après tout, elles illustrent un certain type magistral de lacune narrative inhérente à tout récit qui se donne pour sujet l'intransitivité d'un message. On est donc encore dans cette zone de signifiés sur laquelle je viens de montrer au travail l'imagination de Giono. Il y a mieux chez lui qu'un personnage inconnu, il y a des personnages *vides*, — j'entends des personnages dont le vide est, si on peut dire, la raison d'être romanesque. Jouons sur les mots : en latin, *vidua*, la femme vide, c'est la veuve. Giono en a inventé une dont le veuvage, — le veuvage d'un amant, ce peut être le pire — a fait un être constitué par un creux, un creux toujours présent : c'est la Pauline vieillie de *Mort d'un personnage*. Dès qu'elle apparaît à son petit-fils, elle est négation et dénégation : « "Comment t'appelles-tu, petit garçon ? [...] — Angelo Pardi, répondis-je. — Mensonge !" », dit-elle, violemment. » (IV, 152). Elle n'existe que par l'absence irréparable de cet autre Angelo Pardi qu'elle a aimé ; elle nie qu'on puisse avoir repris ce nom et de ce fait, elle qui a perdu toute identité propre, dès qu'elle rencontre son petit-fils, elle lui dénie la sienne. Il faudrait pouvoir analyser de près les sortilèges de ce récit, qui jamais ne consent à nous donner de

Pauline une vue du *dedans*, — parce que sans doute ce *dedans* est vide pur, — et qui pourtant parvient à nous faire partager le triste charme d'une Eurydice qui aurait à chercher en vain son Orphée dans les creux bosquets des Enfers.

Que ces personnages soient incapables de recevoir ou d'émettre entre eux un message, ou bien encore qu'ils soient, en eux-mêmes, voués à quelque tragique vacuité, le vide qui les caractérise appartient à l'ordre du signifié, tout en s'accompagnant très naturellement de vides du signifiant narratif. Mais si l'on se tourne vers l'auteur, on est amené à se demander s'il n'introduit pas dans son récit une troisième sorte de vides : les vides de la signification. Qu'a-t-il « voulu dire » ? Comment entendre tel titre, telle formule ? Quel est le *sens* du récit ?

Mais l'herméneutique, est-ce encore de la narratologie ? À quoi l'on peut faire deux ordres de réponses. Une réponse de principe : j'ai parlé de tissu typographique, de tissu stylistique, de tissu narratif du récit, et je pense que celui-ci comporte également un tissu sémantique, qui implique continuité tout comme les autres et où les discontinuités font, elles aussi, un effet de creux. Une parole qui interrompt le sens exerce sur la lecture la même coupure que le geste inexpliqué d'un personnage, et si l'on ressent comme un silence du récit, quand celui-ci est terminé, le destin en suspens de ce personnage, ne ressent-on pas à ce même moment une frustration tout aussi grande quand il y a suspens du sens ? Quant à la réponse de fait, elle consiste à constater qu'on a bien souvent été amené, dans ce qui précède, à comprendre un blanc narratif par la signification plus ou moins occultée que Giono attachait à ce récit.

La lacune sémantique peut se produire dès le titre. Giono s'est acharné à *vider* de son contenu celui de son dernier roman, *l'Iris de Suse*, aussi bien dans le texte que dans le « prière d'insérer²¹ » qu'il écrivait et signait lui-même quand il y attachait de l'importance : c'est le cas ici. Une fois de plus il commence par *neutraliser* son titre en nous en proposant deux : *l'Invention du zéro* — titre cryptique —, et *l'Iris de Suse*, titre qu'il prive de son sens, en niant qu'il y eût des iris à Suse, ce qui laisse entendre qu'une telle plante n'existe pas (alors qu'il en avait lui-même un magnifique exemplaire dans une

grande planche de botanique). Au lieu de quoi, il substitue à cette authentique réalité florale un imaginaire objet archéologique : l'« iris de Suse », ce serait « un crochet de lapis-lazuli qui fermait les portes du palais d'Artaxerxès », et, naturellement, ce crochet n'existe pas ! Que viendrait-il faire d'ailleurs dans les aventures varoises de Tringlot ? Si on en vient au roman lui-même, une seconde fois joue la *neutralisation* par les contradictoires : d'après Casagrande, l'iris de Suse, c'est un os minuscule de la boîte crânienne du rat d'Amérique, — invention pure, tout comme le crochet de lapis-lazuli. Sans doute cette double et fabuleuse signification donnée au titre peut-elle trouver dans le roman, à force d'exégèse, son point d'application symbolique. Mais force est de constater que le récit commence par une singulière aporie, tout à la fois sémantique et narrative.

Le « mot de la fin » peut aussi bien faire basculer tout le texte dans le *non-sens*. Soit la dernière réplique de *Faust au village*. Un camionneur rencontre périodiquement le même auto-stoppeur qui se fait conduire à la station de Lus-la-Croix-Haute où il prend le train. La convergence des indices, pris cependant à la vie courante, suggère vite au lecteur qu'il s'agit du diable. Le camionneur raconte enfin comment il s'est décidé à devancer son étrange client et à l'aller chercher sur l'un des chemins où il apparaît : « Cette fois, nous ne sommes pas partis pour la gare de Lus. Il m'a dit où il avait à faire et je l'y ai mené. Directement. » (V, 144). Où peut aller le diable, sinon en enfer ? Mais le camionneur est revenu sans encombres et l'esprit se trouve pris entre deux perspectives inconciliables, celle d'un voyage sans retour dans l'au-delà et celle d'un simple parcours professionnel. Dénouement intégralement déceptif ? Pas tout à fait si on prend la peine de réunir cette clause vide de sens et le sens du titre : comme Faust, le démon du savoir a tenté le conducteur avide d'apprendre où se rendait le diable après s'être fait mener à la gare de Lus ; mais c'est dire que l'enfer, c'est ce que nous désespérons et brûlons de connaître, et que la *curiosité* revêt une importance métaphysique, ce qui ne va pas de soi, mais engage une certaine idée cardinale que Giono se fait du vide de l'existence, que la *curiosité*, entre autres, tenterait de combler.

Cette idée-là, on la saisira mieux encore en considérant *Automne en Trièves*, un récit en trois pages de *L'Eau vive* : on

apprend que le village voisin est menacé d'une véritable invasion de champignons hallucinogènes, et le narrateur attend anxieusement ce qui va advenir : « Dans les jours qui suivirent, l'odeur des champignons vint jusqu'à nous. Et le reste ne mérite pas d'être dit, car il n'arriva rien. Rien. Et nous avons tous le désir de voir arriver quelque chose. » (III, 197-198). Là encore, une fin déceptive, mais sans qu'il soit besoin, cette fois, d'un non-dit du récit : à peine d'un sous-entendu qui nous désigne, au prix d'une ironique rupture d'attente, le centre quasi géométrique de l'univers moral de Giono. *Un roi sans divertissement* obéit à une structure doublement circulaire : le récit se boucle sur lui-même, et les témoins du drame se disposent en rond autour de l'objet de leur perplexité, ce Langlois dans la conscience de qui on n'entre jamais, parce que le vide narratif que crée cette focalisation externe correspond très exactement à ce *rien*, à ce *creux* autour duquel tourne la conscience de Giono : l'*ennui* pascalien, signe d'un vide ontologique qui exige *divertissement*.

Même lorsque l'œuvre semble se conclure par un *happy end*, il est encore temps pour que le sens hésite, et hésite si gravement que le récit qu'on croyait clos se rouvre. Soit *l'Iris de Suse*. À prendre les choses sur le plan du signifiant, quel repaire, si l'on ose dire, de vides narratifs ! Le passé de Tringlot ne s'éclaire de loin en loin qu'au prix de retours à demi-oniriques à ses activités de truand. Parallèlement l'histoire d'Alexandre est, je l'ai dit, une énigme lentement résolue. Comment se forme l'accord tristanien qui réunit dans la mort Murataure et la baronne de Quelte ? Pourquoi donc Casa-grande, ce singulier taxidermiste en chambre, décide-t-il à la fin du livre de courir les foires dans une guimbarde de charlatan chamarré ?

Quant au vide du signifié, le personnage clef de *l'Iris* est le plus bel exemple d'un être défini uniquement par des négations. L'Absente, la bien surnommée, n'est ni simple d'esprit ni physiquement muette, mais elle se tait, elle ne bouge pas, elle ne vous regarde pas, elle se borne à être là, « hors du commun et hors d'atteinte » (IS, 202). Elle n'a même pas la frénésie silencieuse d'Alberte dans le *Rideau cramoisi* : « Inutilisable [...], verrouillée » (102), dit celui auquel on a tenté de la vendre. Et si on la compare à Pauline de Théus, on ne peut même pas invoquer, pour raison de son « absence », le deuil

d'un être aimé : son vide, à elle, est parfaitement pur de tout motif, et par là absolu.

Vides du signifiant, vide du signifié, soit. Mais où voir un vide de la signification dans un roman dont l'intrigue centrale est apparemment claire ? Tringlot, l'ancien truand, renonce à son trésor de guerre au profit des complices qu'il avait floués ; il brouille ses traces, revient s'installer à Saint-Georges, comme forgeron, pour être près de l'Absente qu'il aime, et qui, grâce à lui, sera « protégée contre vents et marées » (244). C'est l'interprétation la plus accréditée : celle d'une conversion par l'amour.

Elle ne laisse cependant pas de faire question. Singulier passage du mal au bien chez ce tueur, plus ou moins tortionnaire, qui ne manifeste aucun remords ou regret de son passé criminel, auquel pendant si longtemps il revenait avec délectation avant de s'endormir. Coup de foudre, mais pour qui ? Il n'est pas question de trouver auprès de l'Absente quelque plaisir des sens, ni d'entretenir le moindre commerce de sentiment avec cette créature emmurée à qui Tringlot ne peut donner d'amour qu'à fonds perdus... Et si cette *gratuité* était ce qui le tente ? C'est ce que semble témoigner, à propos de l'Absente, le dernier mot du texte : « et elle ne savait même pas qu'il était tout pour elle ». Si cet homme, qui se dit alors : « Je suis comblé » ne l'était qu'en s'abandonnant à l'amour du vide ? Autrement dit à cette tentation de la Perte qui me paraît se relier, — remède ou preuve, remède et preuve — au vide nucléaire dont je parlais tout à l'heure, à l'*Ennui*. Il suffit qu'entre deux interprétations aussi différentes le sens oscille pour ajuster le plus radical des vides sémantiques à ce roman des vides, l'œuvre ultime de Giono.

Faut-il conclure ? Je le ferai en me reportant une dernière fois à Barbey d'Aurevilly dont Anne Giard dit si justement que chez lui « Les manques dans le récit, les lacunes dans le savoir du narrateur sont un moyen de suggérer un "ordre" qui est bien au-delà de la psychologie²² ». « Ordre » désigne bien sûr, comme chez Pascal, une classe de réalités ontologiques radicalement distincte. Barbey lui-même justifie sa poétique des vides en écrivant : « Je me figure que l'enfer, vu par un soupirail, devait être plus effrayant que si, d'un seul et planant regard, on pouvait l'embrasser tout entier²³ ». Giono ne croit

pas à l'enfer ou s'il y croit, c'est à l'enfer de ce monde, un enfer qui rappelle ces Enfers que les Latins désignaient si bien par ces mots : *Inania regna*, «les royaumes du Vide». Je ne prétends pas étendre à d'autres auteurs une signification aussi ambitieuse des lacunes narratives, mais je voudrais avoir suggéré que chez Giono elles engagent une métaphysique du vide, et que par là, toutes négatives qu'elles soient, elles engendrent de très positives richesses. Peut-être alors me serais-je fait pardonner mon titre flamboyant, avec ses allitérations, son chiasme et son oxymore.

Université de Paris VII

Notes

- ¹ Comment ne pas dire, en tête de cet article, ce qu'il doit aux amicales suggestions de Philippe Hamon et de Michel Raimond ?
- ² Marie-Thérèse Ligot, «Ellipse et présupposition», *Poétique* 44 (1980), pp. 422-436.
- ³ Stendhal, *Romans et nouvelles*. Texte établi et annoté par Henri Martineau. Paris, Gallimard, 1952. (Bibliothèque de la Pléiade) t. II, «Notes et variantes», p. 1398 (p. 107, note 2).
- ⁴ Barbey d'Aurevilly, *le Rideau cramoisi*, in *les Diaboliques*, *Œuvres romanesques complètes*. Paris, Gallimard, 1966. (Bibliothèque de la Pléiade) t. II, p. 56.
- ⁵ *Idem*.
- ⁶ Marcel Schwob, «Robert Louis Stevenson» in *Spicilège*. Paris, Mercure de France, 1960, p. 70.
- ⁷ *Idem*, p. 71.
- ⁸ Pierre Citron, «Solitude de la pitié, notice», in *Œuvres romanesques complètes* de J. Giono. Paris, Gallimard, 1971 (Bibliothèque de la Pléiade) t. I, p. 1038.
- ⁹ Janine et Lucien Miallet, «Le Grand troupeau, notice», in *Œuvres romanesques complètes* de J. Giono, *op. cit.*, p. 1112.
- ¹⁰ Jean Molino, «Décrire, écrire, conter. À propos de *Colline*», in *Giono aujourd'hui*. Aix-en-Provence, Edisud, 1982, pp. 61ss.
- ¹¹ Gérard Genette, *Figures III*. Paris, Seuil, 1972 (Poétique) p. 141.
- ¹² *La Chartreuse de Parme*, in *Romans et nouvelles*, *op. cit.*, t. II, p. 468. Cité par G. Genette in *Figures II*. Paris, Seuil, 1969 (Poétique), p. 181.
- ¹³ Gérard Genette, *idem*, pp. 181-182.
- ¹⁴ À partir d'une donnée plus mélodramatique, Barbey d'Aurevilly a choisi dans *le Dessous des cartes d'une partie de whist* le même parti d'abstention narrative. La comtesse de Stasseville vient de mourir quand on découvre dans la terre de sa jardinière de résédas un petit cadavre

d'enfant : cet enfant, « de qui était-il ?... Qui l'avait tué ? » (*Les Diaboliques*, *op. cit.*, p. 169). Ainsi reste béant le drame où la comtesse et sa fille, toutes deux mortes, et Karkoël disparu ont dû jouer un rôle : ce qui compte, dans ce drame, pour Barbey, c'est ce qu'il y a d'indicible.

- ¹⁵ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*. Édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre. Paris, Gallimard, 1971 (Bibliothèque de la Pléiade) p. 595.
- ¹⁶ Voir la notice de Janine et Lucien Miallet, V, 1196-1206 et 1217 et *passim*, et les longues variantes du dernier chapitre, V, 1347-1400.
- ¹⁷ Barbey d'Aurevilly, *op. cit.*, p. 170.
- ¹⁸ *Solitude de la pitié*, *Babeau*, I, 513-514. Même occultation du personnage essentiel par le narrateur dans *Annette ou une histoire de famille*, I, 485-487.
- ¹⁹ Je laisse de côté ce classique de la littérature policière, *Le Meurtre de Roger Ackroyd*, où le narrateur suit la marche des événements jusqu'à ce qu'il se révèle être le criminel : cette découverte finale suffit à différencier l'œuvre d'Agatha Christie de celle de Stendhal, où le secret d'Octave n'est *jamais* éclairci dans le texte. Pour la même raison, dans un registre tout autre, j'écarte *Le Curé de village* : Balzac respecte aussi le secret de Véronique Graslin, — l'adultère qui a fait de son jeune amant un criminel, — mais seulement jusqu'aux dernières pages du roman, où la vérité éclate, par le biais d'une confession publique.
- ²⁰ Stendhal, *Romans et nouvelles*, *op. cit.*, t. I, « Appendice : Lettre de Stendhal à Prosper Mérimée sur le sujet d'Armance », p. 191.
- ²¹ *L'Iris de Suse*. Paris, Gallimard, 1970.
- ²² Anne Giard, « Le récit lacunaire dans *Les Diaboliques* », *Poétique* 41 (1980), p. 50.
- ²³ *Le Dessous des cartes d'une partie de whist*, in *les Diaboliques*, *op. cit.*, p. 169.